

ISSN: 1678-7145 | E-ISSN: 2318-4558

Seção Dossiê
Volume 27, Número 2, maio-agosto de 2025Submetido em: 30/07/2025
Aprovado em: 04/08/2025

POR UMA IMAGEM A CONTRAPELO DO SUBDESENVOLVIMENTO: Sérgio e o sofrimento do homem burguês

**FOR AN IMAGE AGAINST THE GRAIN OF UNDERDEVELOPMENT:
Sérgio and the suffering of the bourgeois man**

Fernando Rodrigues FRIAS¹
Universidade de São Paulo (USP)

Resumo: O presente artigo tem como objetivo realizar uma breve análise do filme *Memorias del Subdesarrollo* do diretor cubano Tomas Gutierrez Alea, por meio da análise imanente de duas imagens presentes na película. Nossa intenção no artigo é compreender o olhar colonialista do personagem Sérgio por meio da sua subjetividade imersa numa Cuba revolucionária da qual ele se vê como não participante, isto é, observa com ironia e desprezo o contexto histórico no qual está sedimentado. Sérgio é um personagem posto no tempo histórico dos filmes, qual seja, nas formas histórico-sociais que se imbricam com a dimensão estética do filme. O corpo de Sérgio parece estar fora do lugar observando à distância o que não comprehende e não quer compreender. Fica preso à nostalgia e à memória melancólica, isto é, tem dificuldade para aceitar a mudança e por isso seu corpo sempre aparenta cansaço e ao mesmo tempo excitação. Sua melancolia se assemelha talvez a uma patologia moderna alternando um estado de pequena euforia e subsequentes momentos de angústia.

Palavras-chave: Cinema. Cinema Cubano. Subdesenvolvimento.

Abstract: This article aims to conduct a brief analysis of the film *Memorias del Subdesarrollo* by Cuban director Tomas Gutierrez Alea, through the immanent analysis of two images present in the film. Our intention in the article is to understand the colonialist perspective of the character Sergio through his subjectivity immersed in a revolutionary Cuba in which he sees himself as a non-participant, that is, he observes with irony and contempt the historical context

¹ Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em História Econômica pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP (2025). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp-Guarulhos), com financiamento Capes DS, e graduado em História pela USP (2005). Atua nas seguintes áreas de pesquisa: Cinema, Cinema Brasileiro, Cinema Latino-americano, Documentário, História, História da Arte e História do Brasil – E-mail: fernando.frias@usp.br – Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5148-4514>.

in which he is embedded. Sergio is a character placed in the historical time of the films, that is, in the historical-social forms that overlap with the aesthetic dimension of the film. Sergio's body seems to be out of place, observing from a distance what he does not understand and does not want to understand. He is trapped in nostalgia and melancholic memory, that is, he has difficulty accepting change and for this reason his body always appears tired and at the same time excited. His melancholy perhaps resembles a modern pathology alternating between a state of mild euphoria and subsequent moments of anguish.

Keywords: Cinema. Cuban Cinema. Underdevelopment.

Introdução

Memorias del Subdesarrollo não é somente um testemunho da condição existencial de Sérgio, seu personagem principal. É, também, o testemunho de uma temporalidade colonial expressa em corpos subalternizados e estigmatizados, visíveis na imanência do filme, mas invisíveis sob o olhar de Sérgio: o olhar de um homem branco, euro-cubano, na faixa dos quarenta anos e que vive os primeiros anos de uma Cuba revolucionária, que acabara de depor o regime ditatorial de Fulgêncio Batista em favor da política de Estado nacionalista sob a liderança de Fidel Castro. Sérgio oscila entre sentimentos de angústia, desilusão e ironia em face aos acontecimentos recentes; em suas reflexões, logo fica evidente o atravessamento de um profundo colonialismo histórico, isto é, de um passado-presente da sociedade escravista e subalternizada que nem mesmo a Cuba revolucionária pôde dirimir. Afinal, se a revolução comunista e anti-imperialista ocorreu em 1959, a luta anticolonial e antirracista é tão importante quanto, porém mais longa e árdua, se estendendo ainda hoje.

O título do filme nos coloca as questões da “memória” e do “subdesenvolvimento”, que formam ambivalências, tensões e contradições. A memória remete à visita ao passado através de lembranças e reminiscências, bem como a um processo interior de retenção das ideias na busca de um tempo perdido que, quando retorna para Sérgio, o faz como matéria histórica e nostalgia. Ora, se retorna como matéria histórica o faz como subdesenvolvimento, à medida que Cuba foi o penúltimo país do continente americano a abolir a escravidão - um claro sinal de subdesenvolvimento segundo o liberalismo econômico, já que a escravidão se choca com o livre-mercado propulsor do progresso e, por isso, o retrasa (Schwarz, 2001). Contudo, seriam as memórias da longa duração apenas as do subdesenvolvimento? Ou elas também denunciariam o fato de que a dita pujança da sociedade do açúcar dependeu fundamentalmente da acumulação primitiva do capital criado às custas do pesado tráfico e escravidão de milhões

POR UMA IMAGEM A CONTRAPELO DO SUBDESENVOLVIMENTO

de africanos? Se este é o caso, o liberalismo econômico e a escravidão se coadunam em um par antitético, onde o subdesenvolvimento é propulsor do avanço do capital e, portanto, do colonialismo. Deste modo, o que é tomado por subdesenvolvimento contém linhas de força que suportam um suposto progresso que é, ao mesmo tempo, barbárie - algo que o olhar melancólico de Sérgio não parece reconhecer em toda complexidade.

A ideia de subdesenvolvimento, num olhar colonialista, foi historicamente apresentada na percepção de que o subcontinente teria um atraso civilizacional frente ao continente europeu e seu vizinho do Norte, os Estados Unidos. A América Latina, assim como o Caribe inglês, francês e holandês, marcados pelo colonialismo e pela escravidão, foram constituídos socialmente por estruturas hierárquicas de poder sedimentadas na terrível desigualdade que se impôs a ferro e fogo entre os latino-americanos, de modo que essa visão colonialista e racista foi assumida pelas elites que atribuíram o dito atraso ao entrelaçamento de processos de mestiçagem, hibridização e à permanência das populações originárias e dos descendentes dos escravizados. Um dos efeitos dessa perspectiva nefasta foi o de relegar sua produção material e estética ao menosprezo. Mesmo que nossas elites tivessem, em seus projetos de fundação dos Estados Nacionais, tentando criar paradigmas que as diferenciam do legado colonial, a discordância não foi assim muito funda, uma vez que permaneceram as estruturas históricas da colônia que não permitia a incorporação civil igualitária de um contingente populacional formado principalmente pela população mestiça, negra e de povos originários.

Em contraponto à noção de subdesenvolvimento, temos diásporas e travessias atlânticas formando entrelugares e trajetórias de um a lado a outro em África e no Caribe que podemos pensar como transe: uma transação permanente de culturas, mentalidades e hábitos não europeus. Há nestes trânsitos uma temporalidade em movimento, cujo passado-presente é imanente às imagens de *Memorias del Subdesarrollo*, apesar da tentativa das elites - tanto coloniais quanto revolucionárias - de invisibilizar afro-cubanos e mestiços em geral. Também o transe entre desenvolvimento e subdesenvolvimento permanece não mais somente em dialécticas econômicas, mas na afirmação de uma sociedade afro-mestiça, que o filme exibe, se contrapondo à nostalgia de uma sociedade branca e senhorial vivida por Sérgio. Assim, é pela leitura a contrapelo da narrativa e sob perspectiva anticolonial que propomos analisar as imagens do personagem.

POR UMA IMAGEM A CONTRAPELO DO SUBDESENVOLVIMENTO

1. O olhar colonialista do personagem Sérgio e sua subjetividade

O tempo histórico de Sérgio é atravessado pela revolução cubana e, com ela, abre-se um horizonte de transformações sociais com vistas às mudanças radicais na sociedade, as quais implicariam a construção de um novo homem e a superação do subdesenvolvimento. Contudo, há um descompasso entre o que se pretende construir na revolução cubana, e a mentalidade do personagem. O olhar de Sérgio para Cuba é naturalizado, pois para ele a ilha está condenada ao subdesenvolvimento. Todos sem exceção apresentam um caráter social subdesenvolvidos, e mesmo sua classe social é vista com desprezo, à medida que a mesma é vista por ele como inculta e vulgar. Nesse sentido, Sérgio é um pássaro que voa acima dos demais e quando pousa se sente desconfortável. A ele, parece escapar que também é um homem do subdesenvolvimento; não está em Paris ou Nova York, mas na ilha pós-revolução. É um latino-americano emaranquecido que vive o transe de estar fora do lugar numa dialética do atlântico, ou seja, uma consciência do atlântico norte e um corpo no atlântico sul; transe este que se une ao da massa popular mestiça e negra, no qual o atlântico é visto como trauma para uns e lucro para outros. O personagem, com a consciência dilacerada, é assombrado pelo colonialismo que forma sua subjetividade e isto o impede de enxergar a equação Subdesenvolvimento/Desenvolvimento como condições não-naturais. As luzes que Sérgio tanto aprecia só foram possíveis pelo butim colonial, pelo tráfico atlântico e pelo massacre dos povos originários - enfim, pela formação de um centro dinâmico que realiza acumulação de capital e por uma periferia explorada com a conivência de suas elites. A matéria histórica na qual Sérgio está inserido promove um descompasso subjetivo, pois se o horizonte da revolução é o desenvolvimento e a formação de uma nova sociedade, no entanto, para ele, este horizonte é impossível em Cuba, que teria uma condição natural que nenhuma revolução seria capaz de mudar. Por isso, “Memórias do Subdesenvolvimento” pode ser lido como atestado da situação cubana, mas também como metáfora da forma social da América Latina - o continente que está sempre dividido em renascer e morrer. Cuba renasce com a revolução, mas para Sérgio é uma natimorta por ser fadada ao subdesenvolvimento.

Ainda que em contextos históricos diferentes, podemos traçar um paralelo entre Paulo Martins, personagem do filme “Terra em Transe” (1967), de Glauber Rocha, e Sérgio, onde o primeiro está imerso nos meandros políticos e tenta construir transformações sociais com bases populares, enquanto o segundo está na Cuba pós-revolução, com certa curiosidade a respeito,

POR UMA IMAGEM A CONTRAPELO DO SUBDESENVOLVIMENTO

mas, também, com um afastamento seguro dos movimentos sociais. Em ambos, o distanciamento e a volubilidade são marcas subjetivas; e se em Paulo Martins há a aparência de um intelectual orgânico, logo vemos que sua ação é retórica e sua consciência é também dilacerada - o personagem participa do jogo político nacional-popular, mas sua ideia de povo é idealizada e, quando o encontra, trata com violência e desdém. Sérgio, por sua vez, observa do alto de seu apartamento de classe média com sua luneta; quando desce às ruas de Havana, sente desconforto e seu olhar colonialista se põe em ação também com desdém ao povo cubano. O único contato de Sérgio com o povo é através de Elena, tratada por ele com desprezo e como subdesenvolvida - ótica pela qual enxerga as mulheres cubanas.

Neste sentido, podemos pensar na volubilidade como uma marca do intelectual embranquecido latino-americano, geralmente imerso numa mentalidade colonialista forjada na temporalidade histórica que reafirma formas sociais de dominação e que são, via de regra, inatas às classes dominantes e médias que formam esta intelectualidade. Deste modo, mesmo aos intelectuais à esquerda, quebrar o colonialismo interno é tarefa ingrata. Por isso, Sérgio faz uso da ironia para lidar com esses impasses; é irônico com a elite cubana, mas incapaz de cortar laços subjetivos com ela, e a estratégia logo assume a forma de uma retórica vazia expressa em suas rememorações.

O romance de Alea tem um narrador em primeira pessoa que nos apresenta suas memórias afetivas. O tempo presente e o passado se confundem na voz do narrador que está vivo em sua matéria histórica, mas, argumentamos, está também morto, uma vez que se apresenta exilado em seu contexto histórico e sem nenhum horizonte de utopia. Por estes elementos, a forma literária articula contradições que ensejam questões fundamentais ao romance. Seguindo a proposta de José Antônio Pasta (2012) para “Memórias Póstumas de Brás Cubas” (1880), a morte é a eterna permanência entre passado e presente e, em Brás Cubas, a dupla temporalidade quase perpétua entre uma modernidade que traz em si o atraso e aquela que aponta um horizonte de expectativas decrescentes. Isso posto, entende-se que Sérgio é um narrador vivo-morto porque está presente, mas seu entorno está “morto”; ora, a revolução é uma coisa viva e atuante no contexto em que o personagem está inserido, mas está, todavia, “morta” para ele.

Brás Cubas vive e morre, o que significa que ele conhece a distinção entre os tempos, isto é, entre o passado e o presente. Mas, como ele nasce morrendo, ou seja, como não morre para valer, ao mesmo tempo ele não conhece essa distinção dos tempos: ele está

POR UMA IMAGEM A CONTRAPELO DO SUBDESENVOLVIMENTO

dentro do tempo e, igualmente, fora dele, mergulhado numa espécie de eternidade degradada ou de má infinidade (Pasta, 2012, p. 14).

Brás Cubas, o “defunto autor”, ocupa, para Pasta, um “ponto de vista impossível”: aquele onde o narrador moderno, inserido no contexto brasileiro de formação histórico-social escravocrata, percebe a incompatibilidade desta com a forma-romance que pressupõe, segundo Pasta (2012, p. 14), um “indivíduo isolado e sujeito autônomo”.

O sujeito constitutivo do romance era, a uma só vez, exigido, digamos, por nossa ‘atualidade’, e interdito pelo nosso ‘atraso’ constitutivo e reiterado; é isso também o ponto de vista da morte: a figuração do ponto de vista impossível (Pasta, 2012, p. 14).

Sérgio, como narrador vivo-morto, ocupa posição próxima a de Brás Cubas, pois também vive em uma sociedade de passado colonial escravocrata conflitante com sua mentalidade de sujeito moderno; contudo, sua maior hostilidade é em relação ao seu presente revolucionário, que representa um antagonismo com sua visão de mundo. Acompanhamos a polifonia do personagem em seu pensamento interior e exterior no romance, e que no filme é dado pela voz-off. Para Sérgio, a única coisa que interessa são suas memórias e desconforto diante de sua matéria histórica. Há, em sua narração, uma melancolia e uma ironia que se fundem em uma espiral destrutiva, de modo que toda a transformação que a revolução cubana provoca não é sentida pelo narrador; pelo contrário, este prefere ficar ausente e destilar uma fala irônica sobre o que acontece em seu entorno. Nesse sentido, propomos traçar uma aproximação entre o narrador e o romance moderno dos séculos XIX e XX no qual os personagens se veem desajustados frente a modernidade e o discurso de uma razão científica.

Para Astrid Santana de Castro,

Sergio posee una sensibilidad oscilante: puente entre el viejo y el nuevo mundo, entre la posguerra europea y la pugna descolonizadora del espacio latinoamericano. A pesar de las distancias, puede enlazarse con el protagonista de Los pasos perdidos, un sujeto pendulante entre dos hemisferios –el Norte y el Sur– y que construye su propia historia a través de una gran multiplicidad de referentes culturales. Alea ya había intuido ese parentesco y persistió mucho tiempo en la realización de una película basada en la novela carpinteriana. «Ese personaje de Los pasos perdidos, que no encuentra su historia y está en crisis tanto en la ciudad como en el mundo primitivo, tiene algo que ver con el Sergio de Memorias del subdesarrollo»,³⁵ decía el director e insistía en que la novela trataba un tema que estaba muy cerca de sus preocupaciones constantes (Castro, 2010, p. 99).

POR UMA IMAGEM A CONTRAPELO DO SUBDESENVOLVIMENTO

O não lugar de Sérgio o conduz para o cinismo numa estrutura pendular que, como comentamos, está entre observar tudo à distância com desdém e ser estimulado por desejos eróticos, adotando postura misógina ao flertar com as mulheres nas ruas e almejar uma relação sexual com sua diarista, além de seus comentários machistas sobre as mulheres cubanas, que considera vulgares e subdesenvolvidas. O conceito de subdesenvolvimento é figura central nas sociedades latino-americanas e superar o “atraso” foi mote fundador das elites latinas durante as independências no século XIX e XX. Ora, como superar este atraso em sociedades com passados coloniais de escravidão e massacre dos povos originários? A própria ideia de desenvolvimento, por vezes, mais atualiza o passado colonial do que o transforma. Deste modo, a revolução cubana já nasce “morta” porque o destino do país já foi dado e, sob o prisma forma literária que comporta a narrativa, entendemos que o romance protagonizado por Sérgio se aproxima de um ponto de vista da morte.

Assim, é possível traçar uma semelhança entre o narrador presente no romance e a narrativa filmica, apesar das diferenças de linguagem. No romance, a narrativa em primeira pessoa se sobressai através do fluxo temporal que entrelaça passado/presente, enquanto na imanência do filme um conjunto de imagens que também formam um fluxo de memórias por meio de *flashbacks* ilustram a suspensão da subjetividade de Sérgio. Esta suspensão precipita sua consciência dilacerada, perdida entre uma experiência social deslocada em sua matéria histórica e rememorações de uma Cuba pré-revolução, enquanto busca sentido em um país em que ele próprio não consegue reconhecer como seu.

“Memórias do Subdesenvolvimento” não é somente um filme sobre Cuba, pois também enfatiza a singularidade latino-americana em sua história e imaginários. Nesse sentido, o subdesenvolvimento que perpassa suas imagens e narrativas ressoa como uma alegoria construída pelos fragmentos do comércio transatlântico de escravos, do extermínio de povos originários e do colonialismo, os quais tomaram parte na formação histórico-social do Novo Mundo. Assim, subdesenvolvimento também pode ser entendido como a permanência de uma longa duração histórica cujo avesso não é necessariamente o desenvolvimento, mas a marca indelével de uma razão instrumental aliada à mentalidade do progresso que naturaliza a barbárie.

POR UMA IMAGEM A CONTRAPELO DO SUBDESENVOLVIMENTO

2. Por uma contra-imagem do subdesenvolvimento

Figura 1



Fonte: Filme *Memorias del Subdesarrollo*

A imagem nos mostra duas mulheres, duas crianças e o que aparenta ser um homem atrás de uma delas. Deslocada ligeiramente à direita do centro do quadro, há uma mulher no primeiro plano com parte dos seios expostos enquanto amamenta um bebê envolto em uma manta e com um chapéu de tecido sobre a cabeça. O contraste do que parece a luz solar vinda de cima é intenso e a mulher, que tem a cabeça coberta por um chapéu, tem o rosto encoberto por uma sombra que se concentra principalmente na região dos olhos. Já no segundo plano e à extrema esquerda do quadro, há uma mulher sentada, com tranças negras compridas no cabelo e o rosto, voltado levemente para a direita, também é quase completamente coberto pela sombra do chapéu que tem na cabeça, tendo apenas sua boca iluminada. Entre as duas mulheres, vemos uma criança pequena em pé, que olha para a direita e segura uma lata nas mãos. Ao lado da criança, no mesmo plano, o que parece ser um homem sentado está quase completamente encoberto pela mulher com o bebê à sua frente, e ao seu lado vemos um cesto sobre o banco. Todas as figuras, pelos traços fisionômicos, se assemelham aos povos originários andinos. Ao fundo da imagem vê-se uma parede de pedras e, por não figurar o horizonte, pode-se ter a impressão de falta de profundidade da imagem.

Este quadro é parte de uma sequência de imagens documentais trazidas por Alea no momento em que a narrativa cotidiana de Sérgio é interrompida para ilustrar a crítica, narrada

POR UMA IMAGEM A CONTRAPELO DO SUBDESENVOLVIMENTO

pelo personagem, à questão do subdesenvolvimento na América Latina. Podemos relacioná-la com as imagens dialéticas benjaminianas, que procuram criar um choque - uma ruptura na narrativa linear - para reorganizar a história contada pelos vencedores; em um estudo sobre a imagem dialética, o crítico de arte Georges Didi-Huberman (2010) indica tal imagem como lugar da dupla distância, ou seja, da história tanto na imanência do presente como no residual do passado, que deixa seus escombros. A história não é mais um conjunto de fatos lineares, mas de camadas temporais sobrepostas e em conflito que o presente anuncia como experiência do choque; logo, a memória tampouco é somente uma coleção de fatos acumulados, mas uma aproximação dialética com o presente. Desse modo, a história se faz materialista e em constante processo de formação e, nas imagens, vemos a imbricação de formas autônomas e formas sociais sedimentadas e tensionadas na forma-conteúdo do filme. Como explica Didi-Huberman,

Há de fato uma estrutura em obra nas imagens dialéticas, mas ela não produz formas bem-formadas, estáveis ou regulares: produz formas em formação, transformações, portanto efeitos de perpétuas deformações. No nível sentido, ela produz ambiguidade - “a ambiguidade é a imagem visível da dialética”, escrevia Benjamin, aqui não concebida como um estado simplesmente mal determinado, mas como uma verdadeira ritmicidade do choque (Didi-Huberman, 2010, p. 173).

Esta parece ser a intenção original de Alea e, de fato, essa leitura é possível quando se tomam as imagens da sequência em conjunto. Contudo, quando Sérgio inicia o discurso narrativo com dados sobre a pobreza e a desigualdade em Cuba enquanto imagens são exibidas que, em tese, dariam suporte ao seu argumento, uma delas é a das mulheres andinas; porém, esta seria de fato uma imagem de subdesenvolvimento? Se antes tratamos desta mesma sequência a partir do conceito benjaminiano de imagem dialética, o próprio Alea (1984) propõe, por sua vez, sua consideração pelo prisma do estranhamento brechtiano, ou seja, aquele que objetiva a suspensão do sentido gerado pela identificação estética para, consequentemente, incentivar o afastamento e a quebra de qualquer envolvimento emocional entre espectador e obra.

O efeito de distanciamento proclamado por Brecht é de fato uma ruptura dentro do processo de identificação e impede o acabamento deste, de modo que o espectador não se entregue totalmente, conservando a lucidez e o sentido crítico. [...] Trata-se de despertar no espectador essa necessidade de compreensão, que só poderá ser atingida por via racional: para compreender a realidade objetivamente é necessário separar-se dela, distanciar-se, não estar implicado emocionalmente (Alea, 1984, p. 58).

POR UMA IMAGEM A CONTRAPELO DO SUBDESENVOLVIMENTO

Mais adiante, Alea explica ainda que o estranhamento não visa apenas criar um afastamento indiferente, mas conferir um novo sentido para a realidade - contudo, desde que este seja estritamente racional. Ora, a hierarquia da recepção racional sobre a emocional é parte de um constructo que vai ao encontro da abordagem que toma esta imagem como ilustração do subdesenvolvimento na América Latina, qual seja, o da superioridade universal da racionalidade e da cultura ocidental.

A abordagem que produz dicotomias e hierarquiza razão e emoção seja um produto do positivismo do século XIX, tem, com efeito, raízes na tradição iluminista que foi, por sua vez, também bastante cega à noção de formas de vida alheias à universalidade que decidiu conferir a si própria. Ainda que o pensamento iluminista tome a escravidão como a maior antítese de seu valor mais estimado - a liberdade -, a exploração de milhões de trabalhadores escravos nas colônias durante o século XVIII e XIX foi aceite como realidade dada pelos mesmos pensadores da liberdade como estado natural e direito mais inalienável do homem (Buck-Morss, 2005). Assim, o paradoxo entre o discurso da liberdade e a prática da escravidão foi tolerado pelos principais pensadores ilustrados e marcou o surgimento dos estados nações; e, mesmo quando as reivindicações teóricas pela liberdade se tornaram ações revolucionárias na prática, a economia escravista ainda operava nos bastidores. Esta é, portanto, a base do pensamento que norteia a exaltação racionalista propagada tanto por Sérgio ao longo de sua narrativa, quanto por Alea ao tratar desta imagem como figura do subdesenvolvimento, mesmo com todas as nuances e problemáticas colocadas pelo filme.

O debate desenvolvimentista segue uma linha de raciocínio semelhante no que diz respeito à hierarquização de modos de vida. Ele ganhou enorme importância principalmente após a 2a Guerra Mundial, quando foi criada a CEPAL (Comissão Econômica para a América Latina e Caribe) que visava soluções para suprir a necessidade de desenvolvimento dos países em questão. Segundo as teorias partidárias deste propósito, seria premente diminuir a distância entre o progresso dos países desenvolvidos e os latino-americanos, cujas economias sofriam de uma deterioração dos termos de troca em relação às nações desenvolvidas. Neste momento, se fortalecem ainda as noções de centro e periferia onde uma clara hierarquia é estabelecida em função de uma escala ideal que visa superar o “atraso” e modernizar economias nacionais, sempre com a intensa participação estatal no desenvolvimento pautado pela transformação dos meios de distribuição, produção, de tecnologia e da aptidão das classes dirigentes. Como explica JL Fiori (2020), das teorias vigente à época - marxistas, estruturalistas ou weberianas -, todas

POR UMA IMAGEM A CONTRAPELO DO SUBDESENVOLVIMENTO

apontaram para o progresso como alvo, fosse por meio da democracia burguesa e seu etapismo, ou por meio da revolução; e, mesmo a crítica a estas teorias - que foi implicada nas lutas anticoloniais na África e Cuba-, também não chegaram a aprofundar o entendimento da especificidade dos Estados latino-americanos e permanecem ancoradas na ideia desenvolvimentista do progresso como horizonte.

Esta imagem é trazida por Alea na narrativa filmica, como vimos, com a função dupla de choque e de ilustração do subdesenvolvimento. Propomos pôr de lado ambas por um momento e pensar a imagem por um sentido diverso. Quanto à noção de ilustração, podemos retomar W.J.T Mitchell (2015) sobre “o que as imagens querem” e assumir que elas têm agência e desejo para além da superficialidade e da transmissão de informação; já em relação à necessidade de supressão emocional na apreensão das imagens, tomemos este trecho em que Didi-Huberman analisa uma passagem construída por Sergei Eisenstein em “O encorajado Potemkin”:

No se trata selo de “pena”. En la pena uno llora por si mismo. En la pena, la emoción dice “yo”. Pero aquí, en esta escena de El acorazado Potemkin de Eisenstein, es todo un pueblo el que se lamenta. Se dirá que es un acontecimiento muy “patético” y muy colectivo a la vez. En cierto momento, el llanto de cada uno se transformará en el canto de todos, luego en un reclamo político hecho de discursos vehementes. Luego, en cólera. Finalmente, la revuelta; pronto, la revolución. En todo este proceso, la emoción ha dejado de decir *yo*. Dice *tu* porque se dirige al otro; dice *él* o *ella* porque ya no guarda distancia, porque miró al otro. Si, la emoción mira. Sabe decir *nosotros* porque sabe presentar a todos -a ellos y ellas, a vosotros también - su rostro de acontecimiento social y su fundamental contenido antropológico. (...) En el cine de Eisenstein, la política parece “patética” de un extremo a otro, y el pathos, político de lado a lado (Didi-Huberman, 2017, p. 175).

Aqui, Didi-Huberman reverte a noção de que a emoção é descartável ou prejudicial ao engajamento político; pelo contrário, advoga que quando a emoção passa a dizer “nós” ao invés de “eu”, o *pathos* passa a práxis, a lamentação passa à cólera e este conjunto de afetos organiza a revolução. Ou seja, em absoluto não se faz necessário ao engajamento político se despir da emoção; e, ainda que esta possa ser uma opção, não deve ser tomada como a única ou como a mais importante estratégia política em detrimento de outras formas de relação com a imagem. E se tomamos a imagem como agenciadora e portadora de desejo como propôs Mitchell, como patética e política segundo Didi-Huberman e como dialética segundo Benjamin, ainda é possível considerá-la um instrumento de ruptura da narrativa linear e manter seu caráter de estopim do estranhamento, o qual divisa um novo significado para a história pela reorganização

POR UMA IMAGEM A CONTRAPELO DO SUBDESENVOLVIMENTO

do passado no presente, e, ao mesmo tempo, desviamos também da demanda racionalista de Alea, de modo a abrir caminho à apreensão do que a imagem diz para além do que o olhar colonizado pela razão vê como representação da miséria.

Não ignoramos a crise que afeta os que foram historicamente subjugados e que é própria à acumulação de capital, mas, como defendemos, esta é fomentada, e não combatida, pela dicotomia desenvolvimento *versus* subdesenvolvimento. Portanto, se o desenvolvimento não se separa da barbárie, é necessário investigar outra forma de organização política possível do bem comum que, assim como a imagem que trazemos aqui, seja insubmissa à dicotomia do (sub)desenvolvimento. Podemos, por fim, inferir acerca do que levou Alea a tomar esta imagem em uma sequência de outras que denunciam a fome, a violência e a repressão na América Latina. Seriam seus xales, vestidos, saias e chapéus típicos da região andina, que destoam da vestimenta europeia tomada como expressões do “bom gosto” e do bem viver? A imagem da criança em pé e do bebê seriam indícios de fragilidade, pois contam apenas com mulheres sozinhas e desamparadas? É possível que estes elementos, unidos à postura pouco posada e sem sorrisos destas mulheres em um lugar de aparência árida e sob sol forte, o qual ainda forja sombras sobre seus olhos e torna suas feições misteriosas e insubmissas, sejam os fatores que suscitam no diretor a suspeita de subdesenvolvimento nesta figura. A ele, escapa que formas de vida não ocidentais tenham uma autonomia que não precisa ser comparada ou vista em contraste a outras pois, quando isso ocorre, estas formas tendem a ser desvalorizadas e tomadas como inconvenientes e incômodas. Apaziguar uma imagem que por si é de luta e subversão, tomando-a como uma imagem de miséria, é uma tentativa de silenciá-la; e é precisamente por este daltonismo que confere à alteridade as cores das próprias limitações, tentando antes cercear e rotular a diferença como forma de controle, que Silvia Cusicanqui afirmou que

(E)l sueño de las élites nunca ha de ser totalmente tranquilo, amenazado como está por la irrupción de imágenes dialécticas y constelaciones impensadas. La “pesadilla del asedio indio”, la “pesadilla del asedio de las mujeres”, pero sobre todo la eclosión de comunidades de vida que se inspiran en epistemes indias, ecologistas y feministas pondrán al desnudo estos gestos paródicos y señoriales, y su táctica fallida de cubrir con una nube de palabras vacías los dispositivos más arcaicos de colonización y subalternización (Cusicanqui, 2018, p. 39).

Se a imagem tem uma potência e não assiste passivamente ao efeito de estranhamento, é porque estáposta no movimento da história como materialidade. Neste sentido, não se trata mais aqui da representação de grupos subalternos, mas de grupos subalternizados que se

POR UMA IMAGEM A CONTRAPELO DO SUBDESENVOLVIMENTO

levantam como potências políticas nestas imagens-luta. O subalterno, que para Antonio Gramsci (apud Spivak, 2018) seria um grupo deficiente de coerência entre a direção e a espontaneidade, toma para si um horizonte político de lutas no qual sua voz não é substituída por partidos, intelectuais ou teorias. Pelo contrário, ele fala por si e sua voz é construída dentro de uma cosmopolítica própria, que visa produzir um bem comum.

3. Sérgio e o sofrimento do homem burguês

Figura 2



Fonte: Filme *Memorias del Subdesarrollo*

A imagem de Sérgio atravessa o quadro na diagonal. Seu rosto está em perfil e vemos o corpo levemente reclinado em uma poltrona, com as mãos sobre a coxa; seu corpo está prostrado e o rosto aparenta desânimo, com os olhos semi abertos que parecem fugidios e lhe conferem uma expressão melancólica. A luz que vem da janela ilumina a frente de seu corpo e cria sombras no rosto e no sofá atrás de si. Sua poltrona se sobrepõe, na imagem, ao sofá vazio, de modo que ambos parecem formar um divã, onde ele se recosta e nos expressa uma condição que, indicada ao longo do filme, é possível identificar como um dilaceramento existencial.

Esta imagem fecha a sequência em que Sérgio escuta, no toca fitas, uma discussão acalorada entre ele e Laura enquanto mexe nos seus pertences e lembra da esposa em casa. Sabemos que Sérgio não deixou o país com seus familiares e colegas no pós-revolução, mas sua melancolia não é pela distância que os separa. Entendemos que este estado de espírito deriva

POR UMA IMAGEM A CONTRAPELO DO SUBDESENVOLVIMENTO

de uma experiência dividida, que se apoia em uma mentalidade burguesa, herdeira do passado colonial, que se manifesta em atitudes sobretudo em relação às classes populares, e em sua ironia crítica contra a classe a que pertence. E seja em relação às classes subalternizadas ou àquela de sua origem, o desprezo de Sérgio se volta antes contra aqueles a quem considera subdesenvolvidos, material e intelectualmente.

Vemos Sérgio digitando na máquina de escrever, em uma cena em plano médio, enquanto expressa seu desejo de ser escritor; pouco antes, vemos também seu apartamento repleto de obras de arte, bem como acompanhamos seu interesse em livrarias e museus no decorrer da narrativa. Estes fatores são também indícios de uma construção histórica e social que Sérgio sustenta em seu dilaceramento. Para Pierre Bourdieu (2006), na modernidade “a arte jovem contribui, também, para que as ‘melhores’ se conheçam e se reconheçam na monotonia da plebe e fiquem sabendo de sua missão: seu número é reduzido e tem de lutar contra a multidão” (Bourdieu, 2006, p. 23). Ora, é precisamente o que Sérgio parece almejar: ser um homem de gosto e praticar a distinção. Ao descer de seu apartamento e caminhar pelas ruas de Havana, Sérgio afirma que “não é como eles”, ou seja os inúmeros rostos e expressões de mulheres e homens afro-cubanos que a câmara foca, enquanto ele deambula. É notável ainda como ele evita se levar pelas emoções, a fim de reproduzir um código de conduta que ele julga apropriado para um homem desenvolvido.

Neste ponto, podemos recordar que o significado do “estético” que o filme atribui a Sérgio não poderia estar mais distante do sentido original do termo: *aisthētikos* designa o que é “percebido pela sensação”; logo, seu campo é da matéria corpórea e faz um “discurso do corpo” gerado pelo aparato fisico-cognitivo dos sentidos, o qual tateia o mundo de forma pré-lingüística e antecede a lógica e o significado (Eagleton, 1990, p. 13). Seria, portanto, o oposto do que Sérgio experiência, a não ser quando cede aos impulsos puramente eróticos, sem conectar-los ao intelecto e às emoções às quais dedica reflexão. O dilaceramento de Sérgio está atrelado, assim, a uma subjetividade distanciada da sua ação, do seu corpo e sua matéria histórica. Para explorarmos um pouco mais a ênfase de Sérgio no intelecto e no gosto que considera “europeu”, pensamos em Giorgio Agamben (2012) quando explica que, já na modernidade, ao não artista restou “apenas *spectare* [...] sempre menos necessário e sempre mais passivo, ao qual a obra de arte se limita a fornecer a ocasião para um exercício de bom gosto” (Agamben, 2012, p. 57). Logo, ao não artista está reservado o papel de julgar, pois não pode nem deve se intrometer na feitura da obra reservada ao “gênio”, gerando uma cisão na

POR UMA IMAGEM A CONTRAPELO DO SUBDESENVOLVIMENTO

vida pela supressão da ação criativa que distancia o espectador de seu mundo, o que acarreta inclusive uma espécie de corrosão moral.

Lançando mão de “O sobrinho de Rameau”, personagem de Denis Diderot desenvolvido em livro homônimo, Agamben exemplifica o fenômeno: o rapaz seria, “ao mesmo tempo, um homem de gosto extraordinário e um canalha ignóbil; nele se apagou toda diferença entre bem e mal, nobreza e baixeza, virtude e vício” (Agamben, 2012, p. 75), e apenas o gosto resiste como a pedra de toque de sua vida e conduta. Este sujeito, explica Agamben, é o “homem sem conteúdo”: aquele que perde a possibilidade de extrair da cultura sua ação e salvação (Agamben, 2012, p. 174). Logo, o afastamento que impede Sérgio de mergulhar na realidade da pós-revolução em Cuba, de se engajar e abandonar ideais pré-concebidos de familiares, mulheres e sociedade desenvolvida - como a Nova York e Paris, que ele toma por exemplos de civilização - está na raiz de sua condenação à melancolia.

Se considerarmos ainda o modelo proposto por Franz Fanon (2020) em “Pele negras máscaras brancas” como outra forma de aproximação desta condição subjetiva do personagem, percebemos que nela está vigente ainda umas práxis transmitidas pela cultura colonial. Fanon pensa o colonialismo a partir de processos psíquicos e da experiência traumática infligida aos povos colonizados, em que a opressão é centrada na inferiorização de outra cultura. Em contraponto ao psiquiatra francês Octave Mannoni, que defende que o complexo de inferioridade é inerente aos povos colonizados, Fanon afirma que este complexo se deve antes à colonização, quando os dominadores se valem da força para subjugar o outro pela justificativa de que eles detêm a cultura superior e civilizada. Este processo de rebaixamento cria fissuras psíquicas e o colonizado é de tal forma atravessado, que adota a visão de mundo do opressor, sendo levado por todos os meios de violência a introjetar que sua cultura é inferior e a acreditar que a cultura “civilizada” pode salvá-lo da “selvageria”.

A partir desta dinâmica que conjuga estruturas mentais enrijecidas sobre o presente com a permanência da mentalidade colonial, propomos pensar o problema do subdesenvolvimento conforme concebido por Sérgio. A independência em Cuba, como nos demais países, foi cravada por um discurso de identidade nacional: a “pátria para todos” onde pretos, brancos e mestiços - uma vez que a população originária foi praticamente extermínada - constituem esta nova identidade. A pátria concebida por Martí é uma comunidade imaginária, como citada por Benedict Anderson (2008): nações imaginadas que fazem sentido para a alma porque constituídas de desejos e projeções, os quais alimentam um imaginário afetuoso onde

POR UMA IMAGEM A CONTRAPELO DO SUBDESENVOLVIMENTO

comunidades assentadas na camaradagem horizontal são “nós” coletivos e despertam, no povo, forte apego às suas imaginações.

Ora, qual é a nação imaginada de Sérgio, formulada por desejos e projeções? O personagem está dividido entre pertencer ou não à cultura latino-americana, entre ser ou não ser cubano; permanece em Cuba, ao contrário de seus amigos e familiares, mas seu ideal de Cuba é imaginado pelas diretrizes do “desenvolvimento”; a Cuba real em que vive, pelo contrário, é a “Tegucigalpa do Caribe”, cujo norte iluminista não é vivido na experiência histórica de Sérgio, seja de forma coletiva ou individual. Sua postura, logo, condensa a mentalidade base na formação histórica da América Latina, onde o desenvolvimento não é apenas uma necessidade econômica, mas abarca um processo civilizacional.

A Sérgio, escapa que o universal abstrato da razão é herança cultural que se afirmou superior e vê o não europeu - veja-se as citações de pensadores como Kant e Hegel acerca dos negros - como inferiores. É por isso que, na formação cubana da “pátria para todos”, embora a cultura negra fosse citada, era sub-representada em espaços de poder e tomada como menor e/ou folclórica. A Cuba de Sérgio é a nação imaginada pela elite *"criolla"* que, como as demais da América Latina, vive um “*double bind*” (Cusicanqui, 2018, p. 25) à medida que se identifica e ao mesmo tempo rejeita a cultura nacional, dividida entre o pertencimento a um autêntico Estado Nação, por um lado, e a adoração submissa ao hábito (*habitus*) europeu, por outro. Na raiz deste problema está a incapacidade de se identificar coletivamente com a cultura que tomam por inferior, já que remete aos povos originários, negros e mestiços - os “subalternos”. Assim, a formação nacional na América Latina marcada pela cisão colonial incentivou que parte da população seguisse a reboque das elites uma mentalidade conservadora e que, por isso, tem grande dificuldade de se identificar com a classe e a cultura popular.

Brasileiros e latino-americanos fazemos constantemente a experiência do caráter postiço, inautêntico, imitado da vida cultural que levamos. Essa experiência tem sido um dado formador de nossa reflexão crítica desde os tempos da Independência. Ela pode ser e foi interpretada de muitas maneiras, por românticos, naturalistas, modernistas, esquerda, direita, cosmopolitas, nacionalistas etc., o que faz supor que corresponda a um problema durável e de fundo. Antes de arriscar uma explicação a mais, digamos portanto que o mencionado mal-estar é um fato (Schwarz, 2001, p. 108).

É a partir dos diversos modernismos na América Latina - argentino, brasileiro, mexicano, uruguaios etc. - que a formação de identidade pós-colonização encontra na arte uma representação mais incisiva e integrada. Afirmando a superação de noções do darwinismo social

POR UMA IMAGEM A CONTRAPELO DO SUBDESENVOLVIMENTO

postuladas por teóricos como Nina Rodrigues e Cesare Lombroso, a presença negra é incluída em manifestações culturais não só nas artes visuais, mas na valorização do futebol e na legalização do candomblé do governo Vargas, bem como pela circulação da literatura de Jorge Amado com personagens negros e populares. Estas são tentativas de superar uma lacuna em que o negro, diferente de personagens indígenas representados de forma romântica e idealizada na literatura e na pintura nacional, era suprimido e escanteado apesar de suas inúmeras contribuições para a música, literatura, ciências e arquitetura brasileiras.

Quando observamos seu apartamento, notamos que Sérgio é consumidor desta mesma arte moderna que procurou levantar questões relevantes acerca da inclusão da cultura negra e indígena no imaginário comum, mas o faz, como comentado, por uma questão de gosto que é parte de sua tentativa de se diferenciar da cultura das massas. Em seus solilóquios, denota um homem vazio e sem conteúdo; falta coerência à sua postura e, se critica a burguesia à qual pertence, é porque ela é subdesenvolvida, vulgar e não ilustrada; sua crítica não é de classe e nem contra o patrimonialismo, mas cultural - o problema, para Sérgio, é estas pessoas serem implacavelmente cubanas. Se tem dificuldade em participar da revolução, é porque teria que se unir ao povo, mas não pode fazê-lo segundo regras impostas a si mesmo. O “fantasma” do subdesenvolvimento está na relação com a esposa, branca, mas “subdesenvolvida” (cubana); Elena, por sua vez, é o subdesenvolvimento mais puro por quem ele nutre uma relação paternalista ao tentar ensiná-la sobre a alta cultura. É notável em Sérgio o desejo de educar as pessoas de seu convívio e a lamentação de que elas “não entendem”, como expressa quando se refere a Pablo, a sua mãe e a Elena. Também em “A última Ceia” (1976), de Alea, o personagem do mestre de açúcar desempenha papel semelhante ao de Sérgio quando tenta educar os escravizados nos costumes da cultura ocidental, o que oferece um indício de que este é um personagem que se repete em contextos onde a colonização é interna.

Se Sérgio percebesse sua divisão ao invés de suprimi-la, poderia integrar-se novamente à realidade dos fatos e sua transformação. Esta premissa é tratada no longa “A mulher com uma faca” (*La femme au couteau*, de Timité Bassori, 1969), em que o personagem principal é um jovem africano educado na França que, retornando ao país de origem - Costa do Marfim -, começa a ter pesadelos e alucinações que envolvem sua ancestralidade, infância, costumes e os hábitos adquiridos no exterior. Ele se vê completamente dividido; e, de maneira mais consciente do que Sérgio, experimenta a agonia por ser uma coisa e outra para, pôr fim, apropriar-se de sua identidade e livrar-se dos pesadelos. A respeito desta condição cindida, a autora boliviana

POR UMA IMAGEM A CONTRAPELO DO SUBDESENVOLVIMENTO

Silvia Cusicanqui (2018) cunhou o termo *pa chuyma* (alma dividida) que consiste no estado agonístico ao qual é submetida a subjetividade colonizada, e que pode ocorrer ou de modo propositivo e caleidoscópico, incorporando riquezas de ambos os mundos que compõem a cultura fruto do trauma colonial, ou como modo de criar hierarquias, instituições de normalização, totalização e pedagogias “implantadas nos corpos e no senso comum” por um poder altamente repressivo (Cusicanqui, 2018, p. 36). Para a autora, as formas internalizadas de colonialismo não souberam lidar com a *pa chuyma* e criaram impeditivos à formação de cidadanias e esferas públicas democráticas, pois cultivam subjetividades violentas ou amarguradas divididas entre a “humildade e a arrogância, o encolhimento de si e megalomania, a vergonha e o ódio, a inveja da riqueza e da fama e a tendência para esconder e mentir” (Cusicanqui, 2018, p. 36). As elites políticas, por sua vez, tendem a não funcionar coletivamente uma vez que a dimensão de identificação coletiva é comprometida, mas criam uma pluralidade de entidades corporativas que lutam em competições internas pelo poder. Como contraponto a esta divisão destrutiva da alma, a autora propõe uma alternativa na criação de uma existência “ch’ixi”:

Os mecanismos pelos quais a variegação negativa que representa a cultura Pá Chuyma das novas elites pode ser vista como o pólo oposto da mistura Ch’ixi que praticamos e vivemos em diversas comunidades, algumas territorialmente muito grandes (como os TIPNIS e os markas e ayllus da CONAMAQ orgânica), outras menores e locais. Em todos eles se realizam reflexões e práticas heterogêneas e outros desejos de futuro, outras leituras da realidade, começam a ganhar vida (Cusicanqui, 2018, p. 37).

Para Cusicanqui, a prática e o ethos típicos da mentalidade ch’ixi (re)conhece sua alma dividida e, com ela, sua metade negra, indígena ou mestiça, o que torna possível à *pá chuyma* a imersão firme e situada no aqui-agora de seu tempo-espacó histórico. É este reconhecimento que falta a Sérgio, deixando-o dividido e suspenso de sua realidade histórica e angustiado com sua existência, que ele começa a entender como uma vida apática, envelhecida, em suas palavras “apodrecida” e que nada gerou. Negar o presente e o futuro, como faz o personagem, resulta na postura melancólica: seu olhar contemplativo expressa esta condição existencial, ele olha para a frente e para fora do apartamento, por onde entra a luz que ilumina seu peito, mas permanece no mundo conhecido de seu apartamento e suas crenças, na sombra e na apatia. É um olhar também de nostalgia, incapaz de ver o presente ou, quando vê, apenas enxerga um tempo-espacó imaginado. Neste sentido, sua mentalidade só pode ser colonialista, e por isso Sérgio conserva o movimento pendular entre o estar sozinho porque recusa a história presente,

POR UMA IMAGEM A CONTRAPELO DO SUBDESENVOLVIMENTO

ou o tormento pelo sonho que não encontra mais. Sua aparência prostrada resulta da rotina em que hora vaga pelas ruas de Havana, e hora se vê atraído por investidas eróticas. Em sua práxis, revela a impotência em se desvincular desta mentalidade e aderir à revolução cubana e à luta do povo. Ainda que critique, Sérgio não volta as costas para a própria classe, mas procura realçar em si preceitos que considera desenvolvidos e civilizatórios, bem como reproduzir hábitos que o diferencia das classes populares através de atitudes pedantes e demonstrações de consumo de alta cultura. O resultado disso é a subjetividade dilacerada, a partir da qual Sérgio narra um passado revisitado em forma melancólica e apática.

Considerações finais

Em Memórias do Subdesenvolvimento, não há somente a narrativa de Sérgio em sua consciência dilacerada e seu olhar colonialista, mas a história de Cuba e da América Latina que procuramos enxergar a contrapelo. Com efeito, Sergio vive a consciência dilacerada entre pertencer e não pertencer a Cuba, isto é, está preso numa dialética do transe na qual seu ser deambulante o transforma num vivo-morto. Em seu cotidiano, procura agir como um europeu; porém, Cuba e sua condição subdesenvolvida o impedem de fazê-lo, de modo que só lhe cabe a melancolia diante de um ideal impossível de alcançar. Tudo à sua volta, inclusive ele mesmo, é contaminado pelo subdesenvolvimento, restando-lhe a nostalgia de um passado perdido ou de um desejo inalcançável. Com isso, procuramos pensar em como as estruturas de pensamento arraigadas em Sérgio são também permanência na Cuba revolucionária, onde o conceito de desenvolvimento guiou o projeto socialista. Para além da oposição evidente entre desenvolvimento e subdesenvolvimento, procuramos compreender tais conceitos dentro de um movimento contraditório no qual o subdesenvolvimento é condicionado historicamente pelo desenvolvimento.

Sérgio é metonímia de Cuba e também da América Latina, isto é, a singularidade de um continente em transe que assume o entre-lugares do pertencer e não pertencer à civilização ocidental. Ou seja, entre uma população ocupada e diaspórica e uma outra que está com a cabeça fora e os pés fincados no continente. A população negra e os povos originários como a parte “não ocidental”, de um lado, e às classes médias e as elites dominantes, de outro lado, sendo estas últimas seguidoras da mentalidade dos invasores. Assim, há divisão entre o corpo e a cabeça deste grupo social, tal qual vemos a imagem do personagem do corpo cubano e a

POR UMA IMAGEM A CONTRAPELO DO SUBDESENVOLVIMENTO

mentalidade europeia e iluminista. Nos ensaios, esta condição foi explorada em tópicos pontuais que, mesmo tratados individualmente, são alegorias de uma condição contextual permanente do transe histórico-geográfico, político e de identidades. Assim, a festa que abre o filme diz da resistência da cultura negra e da ocupação de espaço público por esta população, sendo fonte de estranhamento para a elite *criolla* que vemos representada em Sérgio; por sua vez, se a população afro-cubana reivindica sua presença política, o debate é complementado, por outro lado, com os indícios da institucionalização do racismo mesmo durante e após a revolução socialista. A este respeito, identificamos também a persistência de um imaginário “ocidental”, embranquecido e masculino de desenvolvimento econômico como política central da revolução, não oferecendo destaque à cosmopolítica própria de afrocubanos, mulheres e povos originários.

Por fim, realçamos que o transe não é exclusivo de Sérgio, mas fundamenta a experiência histórico-social cubana e latino-americana. No embate de identidades, mentalidades e hierarquias típico da colonização, o dilaceramento é transversal nas classes e grupos sociais, apresentando faces concomitantes de repressão e resistência. Uma resistência que está no contra ímagem do olhar dilacerado de Sérgio, e é, justamente, o transe histórico dos povos originários e afrocubanos atualizado no tempo presente; por outro lado, temos a ainda permanência histórica do transe colonial e suas estruturas hierárquicas representadas na revolução e elites como mentalidade arraigada na longa duração. Por isso mesmo, as imagens que abrem o filme reafirmam a permanência de uma história transatlântica que não pôde ser apagada das entranhas da América Latina.

POR UMA IMAGEM A CONTRAPELO DO SUBDESENVOLVIMENTO

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O homem sem conteúdo**. São Paulo: Autêntica, 2012.

ALEA, Tomás Gutiérrez. **Dialética do Espectador**: seis ensaios do mais laureado cineasta cubano. São Paulo: Summus, 1984.

A MULHER com uma faca (*La femme au couteau*). Direção e Produção: Timité Bassori. Costa do Marfim, 1969.

ANDERSON, Benedict R. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

A ÚLTIMA Ceia. Direção de Tomás Gutiérrez Alea. Produção: Santiago Llapur y Camilo Vives. Cuba: ICAIC, 1977.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOURDIEU, Pierre. 1930-2002. **A Distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2006.

BUCK-MORSS, Susan. **Hegel \ Haiti**. 1 ed. Buenos Aires Grupo Editorial Nonna, 2005.

COFFEA Arábiga. Direção e Produção: Nicolás Guillén Landrián. Cuba: ICAIC, 1968.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Sociología de la imagen**: ensayos. 1 ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Un mundo ch'ixi es posible**. Ensayos desde un presente en crisis. 1 ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón. 2018.

DE CASTRO. Santana Fernandez Astrid. **Literatura y Cine**: Lecturas cruzadas sobre las Memorias del subdesarrollo. La Habana: Ediciones Icaic, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Pueblos en lágrimas, pueblos en armas**: El ojo de la historia, 6. 1 ed. Valencia: Asociación Shangrila Textos Aparte, 2017.

FANON, FRANTZ. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. São Paulo: n-1 edições, 2020.

FIORI, J. L. Estado e Desenvolvimento na América Latina. **Revista de Economia Contemporânea**, v. 24, n. 1, 2020.

MEMÓRIAS do Subdesenvolvimento. Direção de Tomás Gutiérrez Alea. Produção: Miguel Jiménes. Cuba: ICAIC, 1968.

POR UMA IMAGEM A CONTRAPELO DO SUBDESENVOLVIMENTO

MITCHELL, WJ Thomas et al. **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

PASTA. José Antonio. O ponto de vista da morte. **Revista da Cinemateca Brasileira**. São Paulo, n. 1, p. 6-14, maio, 2012.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e Política**. São Paulo: Paz e Terra.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o Subalterno Falar?** 1 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.



Este é um ARTIGO publicado em acesso aberto (*Open Access*) sob a licença Creative Commons Attribution, que permite uso, distribuição e reprodução em qualquer meio, sem restrições, desde que o trabalho original seja corretamente citado.